

LO PARABOLICO EN DOS OBRAS GALDOSIANAS
LA LOCA DE LA CASA Y LA DE SAN QUINTIN

Ruth E. Lugo
Montclair State College
New Jersey

Galdós no fue un teórico del teatro a la manera de Zola¹. Nunca escribió una exposición sistemática de sus ideas sobre el género dramático. Pero, aquí y allá esparcidos en sus obras, yacen párrafos que nos permiten reconstruir lo que puede considerarse como su teoría dramática con referencia al teatro parabolico. No es nuestro propósito hacer un análisis de la concepción del teatro de Pérez-Galdós. Creo, sin embargo, que él escribió una serie de prólogos² con el propósito de defender sus obras de los ataques de la crítica periodística. Es decir, el público según Galdós estaba acostumbrado a un teatro superficial, fácil de comprender, con situaciones y recursos conocidos. *En Nuestro teatro*³ es aún más explícito. «El público burgués y casero dominante en la generación última, no ha tenido poca parte en la decadencia del teatro. A él se debe el predominio de esa moral escénica... enteramente artificiosa y circunstancial, como de una sociedad que vive de ficciones y convencionalismos» (p. 155).

Galdós se propone, en cambio, establecer una comunicación con los espectadores y presentarles en las tablas una situación real que los conmueva y los obligue a pensar. Las triquiñuelas teatrales usadas como efectos deben pasar a segundo plano. El teatro tiene que ser un teatro de ideas, que se nutra de la realidad sociopolítica de su tiempo. Así lo pone en práctica con *Realidad* en 1892 y, sin abatirse a pesar de algunos fracasos, lo sigue haciendo, con *Electra*, *Mariucha*, *La de San Quintín* y *La loca de la casa*, entre otras. Los problemas de los protagonistas de estas obras son los mismos problemas políticos, sociales, económicos y religiosos que afectan las vidas de sus espectadores. El espectáculo ha dejado de ser juego escénico, mera presentación; ha pasado a ser representación de conflictos.

Sin embargo, la crítica periodística insistió hasta el cansancio en señalarle, como defecto prominente de sus novelas, la longitud de los actos y la extensión

de los parlamentos de sus dramas, como uno de los defectos de su teatro. Galdós accedió a recortar aquí y allá y reconoció más de una vez que había tratado de limitar las formas narrativas y descriptivas dándole mayor desarrollo al diálogo (Prólogo a *El abuelo*, estreno de *La loca de la casa* en *Memorias de un desmemoriado*). Pérez Galdós se resiste a considerar seriamente el fallo de la crítica periodística. Si accede a la polémica, lo hace únicamente como parte de su labor didáctica: «Todo autor que tiene lazos de simpatía y de gratitud con el público está obligado, hasta por cortesía, a decir algo a éste sobre la obra que no fue de su agrado, a defenderla si puede, a explicarla si es oscura, a declarar sus errores, si los ve: a trazar, en fin, una línea divisoria entre la crítica formal y la garrulería impertinente»⁴.

Esa crítica lo acusa de simbolismo a la manera ibseniana. Al responder Galdós hace una observación que nos parece de suma importancia:

Para mí, el único simbolismo admisible en el teatro es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material. En obras antiguas y modernas encontramos esta expresión parabólica de las ideas. Por mi parte, la empleé, sin pretensiones de novedad, en *La de San Quintín*⁵.

Consideramos esta distinción como autodefinitoria del teatro de Pérez Galdós. Esta expresión parabólica de las ideas galdosianas es lo que nos interesa en este trabajo y como se ejemplifica en *La loca de la casa* y *La de San Quintín*⁶. Queremos aquí precisar un poco más los términos.

Parábola viene del griego, según el diccionario se define como⁷ «colocación de una cosa al lado de la otra», y significa: comparación, símil. Por medio de ella un argumento, de por sí difícil y oscuro, se explica y aclara con un ejemplo tomado de la vida real. Se diferencia de la fábula en que no usa animales ni objetos personificados; del mito en que no personifica fenómenos de la naturaleza o de la vida, ni nace del subconsciente de los pueblos: de la alegoría en que no es una representación simbólica de ideas abstractas. Lo esencial en la parábola, junto al elemento comparativo es la *intención didáctica*. Es decir, es la narración de un suceso fingido, que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral. En definitiva, ficción doctrinal.

La parábola es un género didascálico típicamente hebraico, cuyos orígenes deben buscarse en la literatura oriental. Hay parábolas en el *Antiguo Testamento*, como las hay en el *Talmud*. En el *Nuevo Testamento* adquiere un valor más amplio; es siempre una comparación, pero más desarrollada y escenificada, hasta el punto de alcanzar las proporciones de un cuento que ilustra una verdad religiosa o moral. Fue la forma propia de las enseñanzas de Jesús y lo que le distinguió ante el pueblo del sistema dogmático de los escribas y fariseos.

Separada de su contexto evangélico, la parábola encontró más tarde su propia autonomía narrativa. Su fuerza siguió estando en el parangón fundamental y no en el significado de los personajes individuales o de las acciones

singulares. Es la parábola entera, la que lleva el mensaje. Si atendemos a esta distinción se hace eminente que Galdós eligió bien la calificación de su tipo de teatro.

Para fundamentar este acercamiento, emplearé las críticas, escritos o testimonios del autor. Además tomaré en cuenta el contexto histórico en que se presentan las obras ya que sin él sería imposible comprender la importancia de este teatro y la repercusión y éxito de algunas de ellas entre un público receptor a la ideología progresista del autor. Con su teatro parabólico, Pérez Galdós aspiraba a educar al pueblo español en la tolerancia, la libertad y el libre examen, al igual que en su novela. Además de educar al pueblo, Galdós quería mostrar la desigualdad entre estamentos que existía en la sociedad de su época. A la luz de esto, Ernesto Martinenche⁸ señala que en el teatro Galdós ha hecho ver en la desorganización social la difusión lamentable de un lujo importado, en contradicción con los recursos reales y el sacrificio funesto del bienestar cotidiano, en aras de engañosas apariencias. Es decir, había una desigualdad notable en la distribución de la riqueza. La duquesa de San Quintín estruja en sus manos esa masa con la esperanza de que con ella puede crear nuevas formas: «Hay que mezclar las clases sociales, batirlas bien, hacer de ellas un revoltijo, a fin de que salgan de la sociedad así zarandeada, nuevas formas».

Este tema es también la base de *La loca de la casa*: Victoria se casa con Pepet, y Rosario, la duquesa de San Quintín, con Víctor; éstos no hacen otra cosa que resolver el conflicto que existe entre los distintos estamentos. Para Galdós esto representa crear un nuevo mundo.

Galdós aprovecha las tablas con el propósito de hacer mayor y más directo proselitismo. En *Nuestro teatro* hace eco de su filosofía:

«En el libro se habla al individuo,
al aislado y solitario. Se le dice
lo que se quiere, y el lector lo
acepta o no. En el teatro se habla
a la muchedumbre, cuyo nivel medio
no es muy alto ni en las sociedades
más ilustradas; y no hay manera de
herir a la multitud, sino devolviéndole
las ideas y sentimientos elementales y
corrientes que caben en su nivel medio»⁹.

En efecto, el teatro como género es un vehículo de comunicación inmediata, además de entretener, enseña al público y de este depende el éxito de la obra, que según Galdós es la sanción del público.

El éxito de público que Galdós obtuvo con *Realidad* lo impulsó a continuar su labor como dramaturgo. El 16 de enero de 1893, la compañía de Emilio Mario estrenó *La loca de la casa* en el teatro de la Comedia. La reacción de la crítica fue, esta vez, más favorable. Contribuyeron a ello las correcciones que se hicieron durante la preparación de la obra. En su versión original, los cuatro actos de *La loca de la casa* eran desmesuradamente largos y poco teatrales. A instancias de Mario, Galdós los redujo y luego, autor y actores trabajaron juntos el material para adaptarlo a los requerimientos de la representación.

Francisco Fernández Villegas encuentra méritos en la obra pero considera que Galdós tiene producciones superiores a ésta¹⁰. Pedro Bofill, redactor de *La Epoca*, expresa sus dudas sobre el éxito de *La loca de la casa* y dice que al público no le gustó y que los comentarios negativos se escuchaban en todas partes. Critica la falta de un plan para el drama y acusa a Galdós de utilizar en teatro los mismos procedimientos que él usa para la novela¹¹. Bofill no hace más que repetir lo que se venía diciendo desde el comienzo de la actividad dramática de Galdós.

Como hemos mencionado, Galdós defiende su teatro ante la crítica periódica y enfatiza la importancia de su intención didáctica. Esta distinción es muy importante ya que él considera a *La de San Quintín* como una parábola. Veamos nosotros si es parábola, también, *La loca de la casa*.

La acción se origina en el problema de la clase aristócrata que lucha por mantener su posición tradicional en una sociedad cuyos valores están cambiando. El dinero y con él, el poder, pasado a las manos de la burguesía industrial y bancaria. Los centros de mayor desarrollo económico se hallan en Cataluña y en las provincias vascas. Hacia esos centros afluye la clase trabajadora que empieza a sindicalizarse. Durante la última década del siglo XIX se organizan una serie de huelgas para exigir mejores condiciones de trabajo. Los patronos recurren a la Guardia Civil para reprimirlas. La agitación culmina en Barcelona con la Semana Trágica (1909). Sumado a esto, las órdenes religiosas, que se extienden como una red por todo el país añadiendo privilegio a privilegio, contribuyen a provocar el descontento. Como respuesta al creciente anticlericalismo popular, se acentuó la devoción a la iglesia entre los sectores más reaccionarios de la población¹². Este renacimiento religioso, manifestado como espíritu caritativo —de caridad institucionalizada— es una de las características de las clases acomodadas. Galdós lo denuncia tanto en su novela como en su teatro. Lo veremos muy acentuado en *La loca de la casa*, un poco menos en *La de San Quintín* y en toda su plenitud en *Electra*.

La situación política, social, económica y religiosa que hemos, someramente, bosquejado es el marco de referencia para *La loca de la casa*. Galdós ubica la acción cerca de Barcelona, centro cosmopolita, industrial, minero y bancario del país, en donde las familias adineradas viven pendientes de las cotizaciones de la bolsa y las fluctuaciones del mercado. Una de estas familias es la de los Moncada, grandes terratenientes del pueblo de Santa Madrona. Don Juan de Moncada vive con su hermana Eulalia, su hija Gabriela y sus seis nietos huérfanos. Su otra hija, Victoria, «la loca de la casa» está en un convento de novicias.

La fortuna de los Moncada está al borde de la quiebra. Don Juan se ve en figurillas para mantener el nivel de vida al que su familia está acostumbrada. En peor situación se encuentra su amiga, la Marquesa de Malavella que totalmente arruinada, tiene que pedir múltiples prórrogas para pagar sus deudas y guardar las apariencias. Madre de dos hijos —Daniel y Jaime— tuvo siempre interés en emparentarse con los Moncada. Alianzas como éstas, entre las clases pudientes era una práctica común en esa época.

Cuando se inicia la acción, José María Cruz, o «Pepet», dueño ahora de una cuantiosa fortuna, acaba de regresar de las minas de California. Él era hijo de un carretero que estuvo al servicio de los Moncada. Su interés por casarse con Gabriela le daría a él la oportunidad de «poseer Santa Madrona, ser señor donde fui criado»¹³. Para los Moncada, Pepet es la salvación de la ruina, pero al ser rechazado, Victoria, que ha venido de visita a pocos días de tomar los hábitos, decide casarse con Cruz en vez de entrar en el convento.

Victoria, la novicia, no es un espíritu místico; su religiosidad está más próxima a la de los misioneros o los cruzados. Ella es «la loca de la casa»¹⁴. Su imaginación le está llevando continuamente a nuevas empresas. Esta que se le ocurre, por primera vez parece un puente entre la fe y la práctica. Victoria quiere ser mártir, pero mártir útil. El sacrificio del matrimonio con Cruz le ofrece compensaciones: salvará a su padre del desastre económico, obtendrá el dinero para el hospital y casa de maternidad que Jordana quería construir y domará a la fiera de Pepet. Transformará a la materia bruta sin desnaturalizarla. A ella pertenece el triunfo —Victoria—¹⁵.

Cruz es el portavoz de la crítica galdosiana. Sus respuestas directas no dejan lugar a dudas. Desconciertan y provocan hostilidad en el resto de los personajes acostumbrados al eufemismo y al circunloquio. El tiene dinero y conoce su poder. Expresa sin timidez sus opiniones y censura a un sistema social que se basa en: «... el incumplimiento de las leyes, el perdón de los criminales, la elevación de los tontos, el poder inmenso de la influencia personal, de la vagancia, el esperarlo todo de la amistad y las recomendaciones, la falta de puntualidad del comercio, la insolvencia...» ...«y todo lo resuelven con limosnas, aumentando cada día el número de mendigos, de vagos y de trapisondistas» (p. 48).

Cruz prefigura a Víctor, en *La de San Quintín*, y los dos con diferencia de matices, representan el trabajo. Son también factores de cambio que propone Galdós. Gracias a ellos los dos personajes femeninos —Victoria y Rosario—, abandonarán los prejuicios de su clase ociosa, parasitaria e improductiva. De la unión de las dos parejas se derivará la reforma social que Galdós predica.

Resumiendo, podemos decir que la acción y la intriga amorosa toman un segundo plano en esta obra. Galdós nos da una lección de lo que es la tolerancia y su esperanza en estas generaciones de jóvenes que promueven el trabajo honrado. Haciendo uso de una realidad histórica Galdós ha puesto en escena dos figuras que representan a la clase aristocrática en decadencia y a la burguesía enriquecida en América. Los personajes secundarios integran el grupo de los aristócratas: don Juan de Moncada, su hermana Eulalia, la Marquesa de Malavella, sus hijos, Gabriela, el intermediario Huguet y Jordana, el alcalde del pueblo. Cada uno de ellos añade un rasgo más al cuadro. Huguet y Moncada aportan datos específicos sobre la situación de la industria y el comercio. Jordana, ejemplifica la actividad de los caciques lugareños, intrigantes y adulones. Gabriela, Jaime y Daniel están a mitad del camino. Por un lado siguen aferrados a los prejuicios de su clase. Por otro, empiezan a comprender el valor del trabajo.

La fusión de las clases sociales — pilar de las ideas reformistas de Galdós — no se da armónicamente en *La loca de la casa*. La última escena nos da a entender que Victoria y Pepet vivirán el resto de sus vidas en lucha constante. La superación y la armonía quizás se den, como lo sueña Cruz, en los hijos.

Galdós nos da, una vez más, una lección de esperanza. En conclusión, *La loca de la casa*, es también una moderna parábola.

Galdós no se limitó a una crítica social en estas dos obras ya que en cada una los personajes principales encarnan soluciones y abrirán caminos para una sociedad moderna. Lo vimos ya en *La loca de la casa* con el matrimonio de Víctor y Pepet y ahora veremos cómo el énfasis en esa mezcla de clases se representará en *La de San Quintín* en forma alegórica con la fabricación de las rosquillas de Ficóbriga.

La de San Quintín se estrenó en el teatro de la Comedia el 27 de enero de 1894. Según los diarios madrileños la obra fue un tremendo éxito. Quizás haya que atribuir una de las razones de su éxito al hecho de que esta obra fue concebida originalmente para el teatro y el autor demostró al público mayor dominio de la técnica teatral.

La familia Buendía, de cuna humilde se ha convertido en la familia capitalista de Ficóbriga¹⁶. El capital fue amasado con el esfuerzo y constante dedicación al trabajo, así como con cierta habilidad en el manejo de negocios. Al pueblo llega la Duquesa de San Quintín, aristócrata arruinada, que se hospeda transitoriamente en la casa de los Buendía a insistencia de la familia y en especial de don José, que se ufana en creer que son parientes. Su hijo, don César, cincuentón, egoísta y disconforme aspira a la mano de la duquesa, con la esperanza de que esto le permita adquirir los títulos nobiliarios de los que él carece. Pero el argumento se complica.

Don César está convencido de que tiene un hijo, ilegítimo, Víctor, que es su antítesis: buen corazón, humilde, soñador y para rematar socialista. Sus ideas radicales hacen que se le tenga por un ser peligroso. Por lo tanto, su padre lo tiene empleado como a otro de tantos obreros en su fábrica, vestido con camisa azul y sometido a la disciplina más severa. Es evidente que Galdós denuncia aquí las pésimas condiciones de trabajo en que la burguesía capitalista mantenía al proletariado. En boca del notario Canseco, Galdós expone su crítica a esas condiciones. Víctor, el nieto del dueño también experimenta situaciones análogas. Canseco dice: «Vive en la fábrica de clavos y allí trabaja de sol a sol (...) Tiénenle en traje obrero hecho un esclavo...» (p. 13)¹⁷.

Nada más natural que Víctor y la Duquesa se enamoren; sobre todo porque ella sabe que no es hijo de don César, que le es antipático porque humilló a su familia, decide casarse con él.

En esta obra Galdós muestra la esencia de la sociedad de la época y señala unas demarcaciones entre una clase media enriquecida ocupando el lugar de una aristocracia arruinada y un pueblo con nuevas aspiraciones. Esto no es nuevo en la obra galdosiana. Ya lo señalamos en *La loca de la casa*, donde es evidente.

A través de Víctor el autor expresa sus ideas de transformar esa sociedad. «En Bélgica me sedujo la idea socialista. Cautivome un alemán, hombre exaltado, que predicaba la transformación de la sociedad...» (p. 38) ¿Cómo se transforma Víctor? Lo hace despojándose de todas las frivolidades, trabajando arduamente, rechazando las ofertas de su padre, y al casarse con Rosario, ya convertida en una mujer hacendosa, confía vivir para trabajar y prosperar. En cambio Rosario de Trastámara, duquesa de San Quintín, pertenece a la aristocracia empobrecida de fin de siglo. Al morir su marido, perdió todas las propiedades y sus joyas. Sus riquezas son ahora sólo los baúles repletos de elegante ropa pasada de moda. Ella sabe que ante su precaria situación o cambia y trabaja o sucumbe al hambre. Ya que ella entiende que la hora de las clases ociosas ha llegado a su fin y cuya esperanza está puesta en el trabajo. Se da cuenta que la transformación es necesaria no sólo para sí misma, como individuo, sino también para la sociedad: «creo que todo anda muy mal en este planeta (...) ¡Ah! Si yo pudiera hacer un mundo nuevo, sociedad nueva de personas nuevas, como hago con esta pasta las figuritas que se me antojan».

La obra es a nuestro juicio una alegoría del socialismo tal como lo concibe Galdós: la fusión del pueblo con la aristocracia. Gonzalo Sobejano señala que hay que recordar «que la dedicación de Galdós al teatro coincide en buena parte con su creciente simpatía hacia el socialismo. Pero al Galdós filosocialista le importaba más la aportación posible de las clases acomodadas que eran las que debían ceder, que no la del proletariado, el pueblo humilde, cuyo papel era bien claro: conseguir justicia»¹⁸.

La obra se cierra, como de costumbre en el teatro social galdosiano, con un grito de esperanza. Pérez Galdós confía en esta unión, estos jóvenes que se casan (una aristócrata y un hombre de pueblo) y que labrarán una sociedad mejor. El descontento con el ambiente los prepara para la nueva lucha: Víctor dice «¡A la mar a un mundo nuevo!» (p. 100). Don César no puede concebir que su mundo imperial ya ha caído, ya no sirve. En cambio don José, que es más viejo, ve cómo toda una clase social inservible cae y otra que se levanta tiene más bríos y entusiasmos por sus nuevos ideales. Este es precisamente el mensaje galdosiano.

Hemos visto cómo ese pueblo, representado por Víctor lucha contra la falta de valores y la opresión. Rosario, al menos, se salva: «ella descubre a Víctor en su nulidad social, a fin de devolverle su plenitud como persona»¹⁹.

A través de la obra Galdós critica la degeneración que esta clase de nuevos ricos puede traer: hombres como Buendía, minusvaloran el trabajo honrado. Las rosquillas de Ficóbriga fueron el invento de un buen hombre y luego sólo sirvieron para el lucro personal y el engrandecimiento y ociosidad de las generaciones subsiguientes. Pero esas mismas rosquillas —el trabajo honrado— pueden llevar a otros resultados, si se tiene conciencia de la mezcla adecuada. Galdós pone en boca de la misma Duquesa, ya transformada en persona útil, sus ideas sobre la fusión del pueblo y la aristocracia. Mientras trabaja en la elaboración de las rosquillas le comenta a Víctor cómo puede crear una nueva sociedad con la aristocracia —simbolizada por las yemas y el azúcar— y la

«amalgama con el pueblo, vulgo harina que es la gran liga» (p. 54). La clase media representada por la manteca no interviene en esa elaboración.

José Deleito y Piñuela señala que la obra «era un canto a la poesía del trabajo, de los que tantas veces hizo aquel trabajador infatigable»²⁰.

Para concluir hay que señalar que en *La de San Quintín* y en *La loca de la casa* no son los conflictos personales ni las soluciones de esos conflictos al nivel de psicología individual. Lo que el escritor intentaba (y lo que ampliamente logró, por lo menos en las dos obras mencionadas) era mostrar a su público una serie de conflictos sociales que afectaban, lógicamente, las vidas de todos. El mensaje de sus parábolas proponía un cuerpo de soluciones que transformarían a una España estancada en una España progresista. A pesar de su intención didáctica él nos provee como su guía a *La de San Quintín* cuando la llamó parábola. Cada obra estudiada nos ofrece sus ideas a través de sus enseñanzas: con *La loca de la casa* vimos la tolerancia y con *La de San Quintín* esa mezcla de estamentos sociales, ambas basadas en una esperanza por una sociedad mejor.

Educar a través del teatro, como aspiró a educar antes por medio de los *Episodios Nacionales* y su narrativa, fue tema central en su novela *El Amigo Manso* ¿Es parabólica la obra galdosiana? Esto es material para un futuro estudio no tan sólo en la narrativa sino también en el teatro.

NOTAS

¹ Emile Zola publicó varios trabajos en donde expuso sus teorías sobre el drama: *Le roman expérimentale* y *Le Naturalisme au théâtre*.

² *Los condenados*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1895.

El abuelo. Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1897.

Alma y vida. Madrid, Obras de Pérez Galdós, 1902.

Arte y crítica. Madrid, Renacimiento, 1923.

Nuestro teatro. Madrid, Renacimiento, 1923.

³ *Nuestro teatro*. Op. cit., p. 155.

⁴ *Los condenados*. Op. cit., prólogo, p. IX y XXI.

⁵ *Ibid.*, p. XI.

⁶ Las ediciones que usamos para el análisis y de las cuales tomaremos las citas son las siguientes: *La loca de la casa*. Madrid, Imprenta la Guirnalda, 1893, 294 p. *La de San Quintín*. Madrid, Imprenta de la Guirnalda, 1894.

⁷ *Enciclopedia Italiana*. Istituto Giovanni Precanni. Milano, Bestetti y Fumminelli, 1926, Vol. XXVI, p. 269.

⁸ E. MARTINENCHE, «El teatro de Galdós», en *España Moderna*, 210 (1906), p. 123.

⁹ *Nuestro teatro*. Op. cit., p. 160.

¹⁰ F. FERNÁNDEZ-VILLEGAS, «*La loca de la casa*», en *La España moderna*. Vol. L, febrero 1893, 208.

¹¹ P. BOFILL, «Veladas teatrales: *La loca de la casa*», en *La Época*, Madrid, 17 de enero de 1893.

¹² «La característica más acentuada del renacimiento religioso fue una recatolización de la clase alta, en la que la aristocracia marcó la pauta. Como proceso evangélico, más que intelectual, su instrumento característico consistía en la organización devota o caritativa». R. CARR: *España 1908-1936*. Barcelona, Ariel, 1970, p. 444.

¹³ B. PÉREZ-GALDÓS, *La loca de la casa*, p. 55.

¹⁴ Insistimos aquí también en el uso de las lexicalizaciones. No por obvia debe callarse la implícita referencia a Santa Teresa. («A la imaginación la llaman la loca de la casa»).

¹⁵ Es muy posible que la imaginativa «loca de la casa» se inspire para su empresa en el cuento popular *La bella y la bestia*.

¹⁶ Ficóbriga es un lugar imaginado por Galdós pero que él ya había usado en su novela *Gloria*, como escenario, en 1876.

¹⁷ Los nombres de los personajes en Galdós son signos que apuntan a varios niveles de interpretación al mismo tiempo, vale analizar el de Víctor, si bien históricamente es el nombre de uno de los mártires sacrificados en la ciudad francesa, por otra parte quiere decir vencedor y así se celebraba en las universidades durante el siglo XVI y XVII a profesores y graduados.

¹⁸ G. SOBEJANO: *Razón y suceso en la dramática galdosiana*, «Anales Galdosianos,» Año 5 (1970), p. 49.

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁰ J. DELEITO Y PIÑUELA, *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo*. Madrid, Calleja, 1946, p. 190.

